

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Fifres et tambours du Carnaval historique de la ville d'Ivrea

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1522934> since 2015-09-13T20:52:08Z

Publisher:

CORDAE/La Talavera

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Fifres et tambours du Carnaval historique de la ville d'Ivrea¹.

Kaléidoscope du passé et dynamisme d'aujourd'hui...

“Un carnaval différent de tous les autres et quand même égal à tous les autres” : nous souhaitons ouvrir notre intervention par cette définition du Carnaval d'Ivrea formulée par Roberto Leydi² pour souligner la présence d'éléments communs d'un canevas populaire (le déguisement et le travestissement, la suspension et le renversement des règles, le symbolisme rituel du renouveau cyclique) associés à la complexité de formes spécifiques de la fête et prédominantes à travers l'Histoire. Le Carnaval d'Ivrea est maintenant célébré par les chroniques nationales pour ses dimensions importantes dans les cinquante dernières années, par la “bataille des oranges”, compétition dérivée d'un rituel plus archaïque, lancement cérémoniel d'objets aux sens multiples et chargé d'une vraie représentativité culturelle.

Si c'est là la donnée la plus voyante, le panorama approfondi montre une pluralité de strates, sédimentant des siècles d'évolutions. Un premier pas en arrière nous montre un cérémonial d'identité urbaine du XIX^e siècle, enchevêtrement de figures en masques, porteuses de sens. Par exemple, une héroïne de la fête, la “charmante meunière”, représente les couleurs bourgeoises de la fille du peuple, victorieuse du tyran oppresseur, selon un mythe de fondation qui remonte au Moyen-Âge ; elle inclut un bagage symbolique révolutionnaire, d'inspiration girondine, dans l'ascension des *Scarli*, sorte de premier “totem” de fécondité en forme d'arbre de la liberté ou, dans certains costumes, avec le port du bonnet phrygien ; une mythologie napoléonienne bien vivante, incarnée avant tout par le leader masculin, le Général, et sa respectueuse poignée d'officiers.



Dans un passé plus éloigné, on repère l'institution des *badie*, les abbayes, les compagnies de jeunesse qui revêtaient, jusqu'à l'effondrement de la société d'ancien régime, un rôle fondamental dans l'exacerbation des comportements subversifs et dans leur gestion par un transfert cérémoniel. Doués d'une apparence bipolaire, à mi-chemin entre spontanéité et caractère social lié aux attributs et fonctions, ils furent toujours en butte aux autorités politiques et religieuses officielles. On tolérait mal la primauté même d'un modèle paramilitaire, potentiellement ou concrètement pressant, qui instituait le recours à des insignes, le port d'armes personnel, l'emploi de formules empruntées aux champs de bataille.

Nous pouvons observer les traces de cette ancienne présence dans l'organisation par quartier des parties du développement rituel et surtout dans la survivance des *Abbà* (les abbés), chefs des premières bandes, aujourd'hui incarnés par des enfants, marque probable d'une action de soumission passée et effective.

Ainsi le groupe de fifres et tambours participe à cet horizon lointain, avec plusieurs indices d'un lien direct avec la première destination militaire.

Une fois institué ce point central, notre enquête s'est développée, en adoptant une perspective historique, à la lumière des traces laissées par le couple de fifre/tambour dans le panorama culturel européen. À un premier regard porté sur l'origine des instruments de musique a succédé un examen plus approfondi du processus d'évolution "militaire" - selon la définition de Febo Guizzi - qui conduisit une pratique du couple, déjà consolidée dans le milieu civil, à une adoption fonctionnelle par les troupes d'infanterie. Le plein établissement d'un rôle spécialisé se consolida, entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, en Europe centrale, pour arriver plus tard à une diffusion plus importante, en vertu d'un nouveau modèle d'organisation de la guerre et à un recours de plus en plus large aux troupes sou-doyées, originaires de cette zone géographique.

Au-delà des chroniques et des représentations artistiques, à partir de la même époque, ce sont même les traités érudits sur les instruments de musique qui nous fournissent les informations fondamentales relatives à ce couple instrumental : l'emploi, les fonctions, les particularités nationales, les caractères constitutifs, techniques et performances, les tailles, les structures des échelles, les formules rythmico-mélodiques, les outils mnémotechniques.

Un développement détaillé a donc mis en évidence les influences de la tradition musicale dans le milieu local le plus proche du champ de notre enquête, à savoir l'adoption d'un système musical militaire à l'intérieur des armées de la Maison de Savoie.

Un premier axe est le déplacement, évident dans les traités musicaux, d'un modèle général d'inspiration française (mais encore une fois symptôme d'une plus vaste circulation européenne) qui paraît primordiale dans l'importance et le rôle des instrumentistes, dans la dénomination des signaux, des rythmes pour le pas des troupes et dans l'indication des morceaux de répertoire.



À ce propos il faut signaler, à la fin du XVIII^e siècle, la charge adjointe de Directeur de la Musique Militaire, confiée à Gaetano Pugnani, à l'époque le plus grand musicien et compositeur de cour, preuve palpable de la considération portée à un domaine pas du tout secondaire. Peu après on voit aussi apparaître des documents musicaux écrits, témoins de l'usage, même limité dans le temps, celui des premières décennies du XIX^e siècle, dans lequel le couple, qui avait réglé les marches militaires pendant des siècles, était en train de laisser le champ aux fanfares naissantes et à une nouvelle organisation de la guerre, en marquant la fin de l'Ancien régime.

Tout autour de la destination régulatrice spécifique du son militaire, on constate une présence multiforme, en milieu populaire traditionnel, avec un rôle cérémoniel et un degré différent de formalisation : depuis les cortèges rituels, pivots des célébrations religieuses ou civiles, jusqu'aux occasions d'expression spontanée de distraction, sans oublier le bal.

Le couple instrumental, avec son bagage expressif composite, a vécu une histoire, compréhensible dans ses facteurs d'adoption, dans des lieux divers, soumis à de perpétuels échanges, en confortant l'enracinement des sociétés de jeunesse mentionnées, les liens avec les milices locales, le bassin populaire de recrutement des conscrits et la vaste mobilité des armées.

Au hasard d'une enquête historique et d'archives se mêle, dans notre expérience, selon des compétences particulières, le "filon" ethnographique et ethnomusicologique. Par l'établissement de relations et de collaborations étroites avec le groupe des joueurs s'est révélé pour nous un socle fondamental, autant de mémoires que de témoignages vivants.

Tout d'abord l'état actuel de la recherche est le résultat de liens durant une longue période, ponctuellement recomposés, où toutefois nous pouvons observer la référence à un noyau originel de familles et à des générations de joueurs, provenant souvent de la campagne environnante, dépositaires de compétences distinctives les vouant avant tout au service de ce rituel. Il en résulte un tableau, aujourd'hui encore manifeste, de prestige absolu et de présence cérémonielle indispensable, que la basse extraction (condition d'inaccessibilité aux rôles "bourgeois") n'eût jamais à éprouver.

Une deuxième sphère de privilèges est représentée par la propriété d'un patrimoine matériel, les instruments de musique employés, avec le relatif bagage de savoir-faire qu'il implique.

Une recherche minutieuse nous a permis d'en restituer un vaste panorama, dévoilé au public à l'occasion de l'exposition "*Fifres et tambours, instruments et joueurs*", titre qui se basait sur un jeu de mots dans le dialecte et dans la langue italienne, entre objets et sujets, les noms d'instruments étant aussi la manière dont on désigne leurs utilisateurs. L'opération révéla des objets historiques conservés, à partir du XIX^e siècle, et témoigna de la permanence



presque stable de caractères organologiques, en continuité avec les modèles antérieurs. Elle mit d'autre part en lumière l'actuelle maîtrise artisanale, à certains égards améliorée et favorisée sans doute par le progrès technologique.

Le contact établi avec les différents groupes générationnels, successifs ou contemporains, et parmi ces derniers les figures de pointe, a fait émerger des renseignements intéressants sur les systèmes d'apprentissage ; dans le milieu communautaire paysan "primitif", on a mis en évidence l'absolue supériorité de méthodes d'imitation directe, dans le milieu familial et le voisinage, et dans les lieux habituels de rencontres collectives. L'épuisement de la réalité socioculturelle rurale, en évolution constante depuis le milieu du XX^e siècle, a vu l'affaiblissement de ces noyaux forts d'appartenance héréditaire, en dilatant le bassin de participation, mais sans un véritable bouleversement des modalités de remise d'un savoir.

La force d'une matrice orale traditionnelle (du passage de compétences à la réappropriation performative) fut totalement indifférente aux tentatives de fixation écrite, telle que la transcription opérée au début du XX^e siècle un compilateur local, Maître Burbatti, récupérée dans sa totalité par nous, cent ans après, à fin documentaire et prudemment comparative.

Dans la période la plus récente, on a observé l'institution de parcours de formation interne, de modèle scolaire, se substituant aux coutumes passées, désormais concrètement désuètes. Le fait de disposer de systèmes de reproduction du son (alternatives aux procédés d'imitation directe), de nouvelles compétences dans la lecture musicale, de l'adoption conséquente de notations et de tablatures, de la confluence dans l'ensemble d'expériences de pratique musicale élargie, ont sans doute remodelé, en une forme nouvelle, un ordre pluricentenaire. Mais ils n'en ont pas du tout dénaturé la substance, spécialement dans son transfert mémoriel de la pratique rituelle.

Nous arrivons donc au rôle des fifres et tambours dans le déroulement de la fête : ils représentent le cœur sonore du paysage sonore qui, avec les éléments généraux d'accumulation permanente et leurs nouvelles significations, sont devenus, au cours des temps, chaque fois plus dense.

En abordant le thème du répertoire des Fifres et Tambours d'Ivrea, à travers les processus hypothétiques de formation, dans l'observation d'une perspective cérémonielle, dans l'individuation de formes musicales, nous pouvons définir une classification, ici nécessairement synthétique.

Un premier domaine se rapporte à la fonction sonore processionnelle, avec des marches dont le nom (ou parfois un des différents noms) renvoie strictement au domaine militaire : *la française* (*Francesa*), *l'allemande* (*La Tedesca*), *l'air des drapeaux* (*Pifferata delle bandiere*), et la suggestive *Marche funèbre* (*Marcia funebre*) qui conclut, en marquant la mort même du Carnaval, thème traditionnel, constituent le cycle complet de la fête.

Aussi les *Dianes* (*le Diane*) participent à la même sphère, malgré une forme différente de l'utilisation habituelle aux arrêts. Elles proviennent des signaux militaires de réveil, bien que la fonction en soit actuellement changée. Un autre mécanisme de transfert sémantique est représenté par *la Générale* (*la Generala*), jadis rappel pour le rassemblement, devenue dans la fête un hommage exclusif à son chef, le Général.

Entre les pièces dédiées à des figures locales ou participant à la complexité rituelle, il faut encore rappeler l'air central de fifre des *Abbà* (*degli Abbà*), celle de l'*Evêque* (*del Vescovo*), celle des *Prêtres* (*dei Preti*).

Un autre aspect intéressant retrace, en traversant les territoires, l'ancienne subdivision en quartiers et paroisses, en en constituant souvent, dans le son, l'unique trace vivante en y associant d'autres espaces de la ville moderne : Saint Sauveur, Saint Dominique, Saint Pierre, Sacré Cœur, de la Gare, Saint Gré, Hôtel de Ville... Les deux dernières sont respectivement dotées d'une seconde dénomination, *Titao* et *Rantantiro*, onomatopée caractéristique, processus courant dans ce genre musical.

Il faut attribuer à l'histoire des confluences entre milieu civil et vie militaire de nombreux airs de distraction, comme les plus archaïques *quarente* (*courantes*). Le même mécanisme d'appropriation et de fonctionnalité nouvelle est enfin évident dans certains morceaux tirés du répertoire populaire national : *la Bela Gigogin* ou *Cielo Incantato* (*la Belle Thérèse* ou *Ciel enchanté*).

En dépit d'une perception immédiate et commune de monotonie sonore - qui toutefois au sens positif révèle la force emblématique primitive - la musique des fifres et tambours contient donc une richesse de mémoire et une variété interne, à laquelle il faut ajouter les variations liées à la performance.

Il faut alors chercher les sources de la complexité du patrimoine sonore global dans l'itinéraire historique stratifié qui les a engendrées. Les traces permanentes des variations internes dérivent d'une oralité fondamentale de la tradition musicale. Elles sont perceptibles à travers l'identification des relations mutuelles entre le domaine militaire ou paramilitaire et la vaste sphère cérémonielle et populaire ; d'un autre côté elles émergent dans l'espace temporel de la mémoire des traditions familiales, diverses mais convergentes. Enfin elles se distinguent comme le trait expressif principal et le noyau du paysage sonore dans l'organisme vivant et dynamique de la fête.

Les fifres et les tambours défilent dans les rues de la ville, pendant les jours de Carnaval. Au centre, le premier fifre Sergio Pocchiola (1939 - 2011). Photographie de Nico Staiti.



Quelques détails sur les répertoires et les techniques d'exécution.

Au cours de 2005 et 2006, nous avons réalisé la transcription intégrale du répertoire des Fifres et Tambours. Le travail s'est structuré en plusieurs phases. Les principales sources pour les transcriptions ont été les enregistrements sur le terrain, avec les musiques en cours d'exécution. Ensuite vint l'écoute d'enregistrements historiques, et enfin plusieurs heures d'enregistrements réalisés avec chaque instrumentiste. Comme d'habitude dans les répertoires de tradition orale, les versions proposées ne sont pas stables au cours du temps : les transcriptions ne constituent donc qu'une photographie prise en 2006 de l'état actuel d'un répertoire vivant et toujours en transformation.

Les écarts et les variations de chaque joueur sont un trait structurel et non secondaire, caractérisant l'identité sonore de l'ensemble. Nous avons recueilli ce comportement sous le

terme générique d'hétérophonie³ en étudiant les variations cas par cas. Nous avons ensuite choisi de transcrire intégralement l'exécution de quatre fifres qui appartiennent aux principales "écoles" traditionnelles. Pour illustrer un exemple du travail qui a été achevé sur le répertoire entier, voir l'image ci-contre avec la transcription intégrale de la sonnerie *La Generala* (*La Générale*).

Les quatre lignes mélodiques n'épuisent pas les variantes mais témoignent des principales, car les interprètes en question sont les héritiers de familles historiques de musiciens d'Ivrea ou provenant de villages des alentours de la ville - ces derniers proposent, pour cette raison, des versions très semblables à celles transcrites par le maestro Burbatti au début du XX^e siècle⁴, bien qu'elles n'aient pas été transcrites avec une méthode scientifique et à certains égards pas tout à fait fiables (mais ce n'est pas notre but d'entrer dans les détails d'une question complexe concernant la comparaison avec les sources historiques).



Versione della misura in 3/4 (segnalata da Luca Revel Chion):



Image 5



Les mêmes questions interprétatives et exécutives des fifres, dont il est question, concernent aussi les tambours. Dans ce cas, également, nous n'aurons pas le temps d'entrer dans le détail.

L'analyse des transcriptions effectuées sur le répertoire entier permet d'observer avec précision quelles hétérophonies ont une valeur structurale : chaque sonnerie est constituée, d'une part, par des points forts qui sont, pour ainsi dire, la carte d'identité d'un air de fifre et d'autre part par des points structurellement plus ambigus et faibles, que le musicien interprétera selon l'enseignement des maîtres, son propre goût, ses habitudes et capacités techniques. La comparaison entre les différentes interprétations permet de saisir les points autour desquels s'organisent, structurellement, les variations mélodiques et les points où le motif d'un air de fifre est suffisamment fort pour empêcher, ou inhiber les variations, au risque de compromettre l'identité d'une sonnerie : nous pouvons les imaginer comme *loci communes* - endroits mélodiques communs - où les variations se concentrent et reviennent avec une surprenante régularité au point de laisser entrevoir, derrière le désordre apparent, la présence d'un système. La comparaison entre exécutions différentes permet seulement, en fait, de saisir, en transparence, l'identité d'un air de fifre qui doit s'entendre a priori comme un ensemble de possibilités, de virtualités, qui se manifestent dans l'exécution (cf. Image 5). Chaque air de fifre est donc caractérisé par des zones d'ambiguïté : l'air lui-même prend corps seulement dans l'exécution ; il n'existe que comme la somme des variantes qui régénère une sonnerie à chaque exécution.

Aujourd'hui, pour des raisons de synthèse, nous allons nous concentrer seulement sur deux exemples tirés de 2 des 4 *dianes* qui font partie du répertoire des Fifres. La première de ces mélodies est la *Diana Cuntratemp* (cf. Images 7. 1, 7.2, et 7.3).

Il s'agit d'une sonnerie à structure ternaire. Elle peut être réalisée comme *diane* ou comme "*Cuntretemp*", en l'orientant vers un usage rythmé de marche et de danse. La partie du Premier Tambour exécute, en ce cas seul, un roulement avec des accents du début à la fin de la mélodie, en changeant la position des accents de la mélodie de fifre. La phrase de la dernière partie (identique à la seconde partie d'autres airs de fifre), semble hétérogène par rapport aux deux premières parties de la *diane*. On peut supposer que la conclusion de la *diane*, perdue, a été remplacée par cette partie certainement plus moderne.

Image 7b



Les mélodies des *dianes* ont un caractère fortement répétitif et elles sont généralement constituées par des variations autour d'un motif rythmique et d'un signal mélodique.

Quant au comportement hétérophonique, la différente interprétation des ornements (exemple à la mesure 2, 3 et suivantes) engendre comme résultat une ornmentation complexe : à l'écoute sur le terrain, les ornements, qui semblent exécutés à l'unisson, sont en réalité le fruit de la combinaison des différents ornements de chaque exécutant. Les cercles dans la figure 7b illustrent les éléments de l'ornementation qui sont écoutés distinctement et qui aident à saisir intuitivement le profil de l'ornementation obtenue à l'écoute.

Image 7.1

Simone 1

Luca 2

Sergio 3

Renato 4

incerta

scostamento
di fiato sul SI

10 8

scostamento
di fiato sul SI

14 8

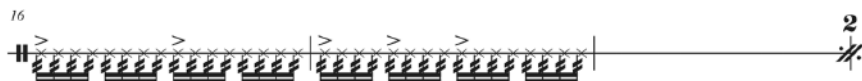
18 8

finale anche:

Suonata da Cuntratem: il disegno prosegue invariato
(ma con cambio di accenti nella seconda parte)



var. accenti ogni due semicrome:



finale nel Cuntratem:



Simone 1

Luca 2

Sergio 3

Renato 4

anche:

leggero rubato

rubato

Fine

Tamburo Primo

3

6

L'autre air de fifre que nous allons observer aujourd'hui, et qui est matière à réflexion, c'est la *Diana Mirella* (Image 8).

Il s'agit d'une sonnerie binaire, particulière du point de vue de la gamme : la mélodie, ornements exclus, se développe sur quatre notes (Cf. Image 8b). Cet aspect, comme les aspects précédemment mentionnés, devient une des caractéristiques de relief des *dianes* et permet de les différencier par rapport aux autres sonneries : les mélodies sont construites autour d'intervalles simples et l'ornementation est seulement chargée d'introduire des variations mélodiques des structures centrales. À la mesure 1 et 3 un do dièse, plus original que dans d'autres airs, donne lieu à une échelle lydienne. Il est important de s'attarder sur ce point. Dans tout le répertoire, l'émission du do maintient un certain degré d'ambiguïté.

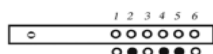


Image 8b

La hauteur produite avec les derniers trois trous fermés par les doigts de la main droite (ou distale) équivaut à un do dièse (en fait un peu inférieur au dièse, à une hauteur de 3/4 de ton par rapport au do naturel). Cet exemple nous permet de conclure sur un détail qui concerne les techniques d'exécution.

Les fifres d'Ivrea évitent d'habitude le passage du do, tant pour la nature des mélodies, qui tournent sur les degrés de tonique (sol-si-ré), qu'à travers l'utilisation d'un escamotage de ce que les joueurs appellent fourches (fourches hautes ou fourches basses).

Les fourches hautes peuvent être utilisées en substitution du passage du do, surtout dans les gammes descendantes, comme dans l'exemple tiré de la sonnerie *Rantantiro* (Cf. Image 9b).



"cornes" basses

Image 9b

"cornes" hautes

La note obtenue avec la position en fourches hautes équivaut à un mi ou à un do, en fonction de l'émission du souffle. Dans le cas où la note produite est un do les fourches sont définies par les joueurs comme fourches basses ; dans le cas où la note produite est un mi elles seront définies comme fourches hautes. Il faut aussi spécifier que le doigté du mi est encore différent, comme on peut le déduire du tableau des doigtés.

Certains joueurs font précéder les fourches d'un léger glissando dans le passage du ré au mi qui facilite l'émission immédiate du son des fourches hautes. Le ré appuie donc sur le mi en fourches hautes et le mi, sera, dans la majorité des cas, accentué et pointé (comme dans le cas déjà examiné du *Rantantiro*).

Les fourches basses sont utilisées rarement. Par exemple - comme nous l'avons déjà vu - elles sont utilisées, mais seulement par une partie des joueurs, dans la seconde partie du *Rantantiro*. Les fourches basses ont donc pour effet de baisser la hauteur du do dièse en produisant un do naturel⁵.

Mais, la position du demi-trou, utilisée parfois pour obtenir le do, est encore différente. Elle est employée par exemple dans le morceau *Cielo Incantato* (dont un fragment est reproduit dans l'Image 10).

Le fragment de cette dernière sonnerie entrée dans le répertoire des fifres dans une période relativement récente, montre, pour la première mesure, une harmonie implicite de dominante, qui se résout à la tonique dans la mesure suivante. La hauteur du do doit être donc baissée (mais, comme on peut le déduire de la transcription, seulement par certains joueurs) pour produire la septième de la dominante. Dans ce cas, le joueur règle l'émission

● = foro chiuso
 ○ = foro mezzo chiuso
 ○ = foro aperto
 ○ = corni

Sx
 1
 2
 3
 4
 5
 6
 Dx
 1
 2
 3
 4
 5
 6

R M F L S D m S L

Image 10

du souffle ainsi que l'ouverture du trou afin de produire un do, légèrement plus bas que le do naturel, tel qu'on l'exécute dans d'autres airs.

Beaucoup de gammes descendantes, en ré, montent à un la ou à un sol, et pourraient envisager le passage du do ; elles ont été remplacées, au cours du temps, par des figures avec les fourches hautes ou avec des mordants qui arrivent au do par la note inférieure et qui évitent donc, normalement, le passage par degré conjoint du do.

Nous pouvons supposer que la substitution du profil mélodique descendant par des figures en fourches hautes, ou avec mordants, arrive soit pour des raisons de goût et de commodité du doigté, soit pour régler l'ambiguïté des passages sur le do dièse. Ces derniers produisent les intervalles d'une gamme lydienne, dont les codes ne sont pas seulement ambigus, mais en conflit avec le passage tonal où les fifres opèrent, depuis au moins deux siècles.

Le cas de la *Diana Mirella* est, dans ce sens-là, un des rares exemples dans lesquels la mélodie s'arrête explicitement sur le do dièse, sans se limiter à un simple passage comme dans les autres cas cités. Le do est donc un des nœuds centraux qui pose problème au niveau du répertoire et de l'analyse : il est comme si nous observions une source lumineuse qui garderait une trace d'événements qui ont eu lieu loin dans le temps ; il met en évidence un conflit entre les caractéristiques organologiques de l'instrument et la technique instrumentale ; c'est-à-dire la résistance à une praxis et un répertoire qui se renouvelle progressivement, en introduisant du matériel tonal plus moderne qui, en cours d'exécution, doit se substituer aux éléments de résistance.

Pour plus de partitions et d'images : <http://www.suonoeimmagine.unito.it/cordes.html>

Notes.

1 - L'essai est une version revisitée de l'intervention du colloque *Pifres, pifraires : Fifres & sonneurs de fifres*. Les auteurs ont élaboré ce texte en totale coopération et, par conséquent, ils en partagent le contenu, la méthode et la perspective. L'élaboration a été cependant divisée comme il suit : Guido Raschieri a écrit la partie 1 "Le kaléidoscope du passé et le dynamisme d'aujourd'hui" ; Ilario Meandri a écrit la partie 2 "Quelques détails sur les répertoires et les techniques d'exécution".

2 - Roberto Leydi, ethnomusicologue (Ivrée 1928 - Milan 2003).

3 - Sur le sujet des "unissons imparfaits" un précurseur de la sensibilité actuelle a été Percy Grainger, compositeur, pianiste et ethnomusicologue ante litteram australien, qui écrivit ainsi à propos de "quarter tones and inexact unison": "[...] several Maoris sing such chants together, great variations of intervals occur in the different voices, constituting a kind of 'careless' or 'inexact' unison also noticeable in Egyptian singing and in pipe-playing and in much Eastern music [...]" Percy Grainger, "The Impress of Personality in Unwritten Music", in *The Musical Quarterly* vol. 1, n. 3 (Jul. 1915), pp. 416-435:426, cité par Feld in Charles Keil et Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 121 n5.

4 - "Pifferate del Carnevale d'Ivrea" (1908), archive Dino Burbatti.

5 - Il s'agit en fait d'un do légèrement ascendant que nous décidons d'écrire comme do monesis.

6 - Source : Febo Guizzi, Ilario Meandri, Guido Raschieri et Nico Staiti, *Pifferi e Tamburi. Musica e suoni del Carnevale di Ivrea*, Lucca, LIM, 2006, pp. 513, 601. Les images et les transcriptions qui suivent sont tirées par la même source.